



LA REPRÉSENTATION DE LA COMÉDIE CLASSIQUE

NOTES SUR
L'INTERPRÉTATION
DE MOLIÈRE

TRADITION ET TRADITION — LE SENS SECOND
DANS MOLIÈRE — LA PLURALITÉ DES DÉCORS
LA MISE EN SCÈNE DE « L'AVARE »

(Avec deux dessins de M. LÉO DEVRED)

PAR

JACQUES ARNAVON

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE (PRIX BOBGIN)



PARIS

LIBRAIRIE PLON

PLON-NOURRIT ET C^{ie}, IMPRIMEURS-ÉDITEURS

8, RUE GARANCIÈRE - 6^e

Tous droits réservés

NOTES SUR
L'INTERPRÉTATION DE MOLIÈRE

DU MÊME AUTEUR :

A la Société d'Éditions littéraires et artistiques, librairie Paul Ollendorff :

Tartuffe, la mise en scène rationnelle et la tradition, édition du théâtre. In-16, 1909.

A la Société anonyme de publications périodiques :

La Mise en scène des Femmes Savantes. Préface de Maurice DONNAY, de l'Académie française. In-16, 1912.

A la Librairie Plon, Plon-Nourrit et C^{ie}, imprimeurs-éditeurs :

Le Misanthrope. Mise en scène, décors, représentation. In-8°, 1914.
(Ouvrage couronné par l'Académie Française.)

A la Librairie Félix Alcan :

Sous la signature : « CELTIS ». — **La Reconstruction morale, suprême nécessité de l'après-guerre**. In-8°, 1919.

TRADUCTIONS :

A la Librairie critique Émile Nourry :

R. J. CAMPBELL. — **Le Christianisme de l'avenir ou la théologie nouvelle**. In-16, 1909.

George TYRRELL. — **Le Christianisme à la croisée des chemins**. In-16, 1910.

Ce volume a été déposé au ministère de l'intérieur en 1923.

**Droits de reproduction et de traduction
réservés pour tous pays.**

AVANT-PROPOS

L'interprétation des comédies de Molière pose un très grand nombre de problèmes, et, dans les pages qui suivent, l'auteur n'a point prétendu les résoudre, ni même les énoncer tous. Il s'est contenté de réunir « quelques observations aisées... que le bon sens fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote » (1), et qui tendent à réduire, voire à supprimer, l'artifice et la convention. A l'exemple de Molière qui conseille toujours de rester simple et sensé, de parler « humainement » (2), il s'est élevé contre la prétention, contre la recherche de l'effet, contre tout ce qui s'éloigne de la nature : il s'est efforcé de substituer à ces façons arbitraires la sincérité, la spontanéité, l'expression fidèle de la vie. L'art dramatique proprement dit s'est, en effet, attaché, depuis trois siècles bientôt, à rendre ces textes immortels avec beaucoup de zèle, de déférence, de bon vouloir, parfois avec le plus rare talent : mais peut-être, en accomplissant sa tâche, n'a-t-il pas

(1) *La Critique de l'École des Femmes*, scène VII.

(2) *L'Impromptu de Versailles*, scène I.

toujours, autant qu'il l'eût fallu, secoué l'emprise professionnelle. Il voit Molière aux lumières des herbes et de la rampe, sur le plateau, dans l'illusion du décor et du costume : nous voulons, nous, le contempler en plein soleil, dans le monde, et parmi les hommes.

Car, tout en demeurant rivé à son sol et à son époque, tout en conservant avec les choses et les milieux de son temps le contact le plus étroit, Molière se hausse à la généralité supérieure et immuable où se rejoignent la science et l'art, le savoir et le sentiment, et touche de si près à l'éternelle vérité que tous les âges et tous les peuples se sont lus, se lisent et se liront en lui. Ce don d'universalité, ce privilège d'expansion immédiate et illimitée appartiennent plus souvent, semble-t-il, aux génies scientifiques, philosophiques, musicaux qu'aux grands écrivains, parce que, chez ceux-ci, l'éclat de la forme éclipse quelquefois la beauté de la pensée, en sorte qu'ils ne sont plus accessibles qu'à un seul groupe linguistique : c'est ce qui se produit en France pour Racine ou La Fontaine, en Angleterre pour Milton ou Tennyson, en Allemagne pour Schiller ou Lessing, en Italie pour Leopardi ou Carducci, tous peu goûtés, en général, des publics qui ignorent le français, l'anglais, l'allemand ou l'italien. Au contraire, Molière, comme Dante, Shakespeare ou Gœthe, se libère sans effort de l'entrave, pourtant délicieuse, du langage, et nul ne peut, à la vérité, expliquer pourquoi. A l'entour des êtres qu'il a créés s'étend comme une zone enchantée dont nul ne soupçonne l'existence : une force rayon-

nante y agit, et elle transpose, sans qu'on s'en doute, les personnages dans l'idée pure tout en les maintenant dans l'univers le plus concret. Et l'humanité, s'appropriant ainsi Molière, le faisant sien, devient, avec lui, créatrice à son tour; fuyant le malheur, la laideur ou l'ennui, elle trouve en cette œuvre des apaisements, des joies, l'oubli de ses indignations et de ses dégoûts; dans le plus humble esprit prennent corps les rêves et les visions de l'auteur, et tout ce qui fut en lui image fugitive, inconsciente prévision ou pressentiment confus se projette dans le présent avec la vive couleur et l'inexorable précision du fait.

C'est, pour l'interprétation, un devoir absolu de marquer cet aspect unique du génie de Molière et, par conséquent, de s'en assimiler le caractère universel et constant. Non certes que le jeu en doive devenir pédant ou didactique! Pour entr'ouvrir devant un auditoire ce monde immense et peu exploré où nous font entrer le goût, l'intuition, le sentiment et non point le simple entendement ou la raison, pour douer de vie les impondérables et éclairer de quelques lueurs le mystère humain qu'ils révèlent, l'artiste a moins à comprendre, à savoir ou à vouloir qu'à sentir. L'intelligence, le talent, le travail, encore qu'indispensables, ne suffisent point ici; quand la perfection technique est atteinte, tout reste encore à accomplir : tel qui se montre au-dessus de l'éloge dans l'ordre matériel, quasi-manuel de l'art dramatique, échouera, en dépit de bruyantes approbations, faute d'avoir, par quelque mouvement intérieur de la personnalité, qu'on ne peut guère décrire ou

analyser, directement senti passer le coup d'aile du génie. Et c'est de ce passage, éblouissant comme un sillage de comète, que l'interprète, sous peine de trahir Molière, doit donner la pénétrante et durable impression. Dans le désespoir d'Alceste ou l'accablement de George Dandin, dans ces explosions de rire qui emportent, en de carnavalesques tourbillons, le Médecin malgré lui, les Fourberies, Pourceaugnac, le Mariage forcé, et toutes les incomparables farces, — vraies épopées passées dans la comédie, — dans la satire, terrible et profonde jusqu'en sa gaité, qui transperce de son couteau l'hypocrisie, l'avarice, l'égoïsme, les sinistres monomanies, retentit, comme certaines de ces sonorités cristallines et expressives qui semblent parfois perdues dans le fracas de l'orchestre et servent cependant de seul support au développement symphonique, une vérité si solide et si sereine qu'elle animera toute l'interprétation pour peu que l'artiste, sans intention spéciale d'ailleurs, y ait simplement songé au tréfonds de sa pensée. Que s'il ne l'aperçoit point ou la méconnaît, il aura failli à sa mission, son talent fût-il sans égal.

Avec Molière, les innombrables procédés de la scène, l'immense appareil du métier, l'adresse et la variété de la pratique théâtrale, dont on se contente presque toujours et partout, n'aboutissent guère qu'à l'insuccès ou à l'éphémère succès, s'il y manque ce « lien spirituel » dont parlait Gœthe, sorte de « grâce » des prédestinés de l'art, qui permet à l'homme de saisir confusément le rapport qui l'unit à l'immanente Beauté.

NOTES

SUR

L'INTERPRÉTATION DE MOLIÈRE

TRADITION ET TRADITION

A la mort de Molière, la troupe qu'il avait formée et dirigée fut sur le point de se disperser. Le roi, circonvenu par l'intrigant Lulli, — on sait que « Jean-Baptiste » fut toujours égoïste et mauvais camarade, — lui donna le Palais-Royal. Privés de leur théâtre, les comédiens allaient être réduits, comme au temps des courses en province, à une vie de hasard, lorsque, grâce, dit-on, à l'activité de Lagrange, ils parvinrent à s'assurer, en face de la rue Guénégaud, au jeu de paume de la rue des Fossés-de-Nesle, un logis convenable : les meilleurs artistes de la troupe du Marais, qui fut dissoute, se joignirent à eux, et le 9 juillet 1673, donc à peu près cinq mois après la perte de leur chef, ils recommencèrent

à donner des représentations. Pendant sept ans, de 1673 à 1680, l'hôtel Guénégaud se trouva donc seul en face du puissant hôtel de Bourgogne, jusqu'à ce que l'ordonnance du 21 octobre 1680, réunissant les deux troupes, donnât naissance à la Comédie-Française.

Ces origines de notre plus illustre scène sont connues de tous et elles ne sont rappelées, en tête de cette étude, que pour expliquer comment un ensemble de principes et de règles concernant l'interprétation, auquel a été donné le nom de Tradition, avec un grand T, a pu être considéré comme remontant à Molière. Selon la doctrine généralement acceptée, cette tradition a été transmise, de bouche en bouche, de Molière jusqu'à nos jours ; elle nous apporte, du fond du dix-septième siècle, les instructions de Molière, que ses successeurs, formés à son école, ont tour à tour accrues et enrichies. Il faut reconnaître, en effet, que, depuis la fondation du Théâtre-Français, les comédiens détenteurs des mêmes emplois se sont suivis presque sans interruption, qu'ils se sont connus, ont été les élèves, souvent les parents, les uns des autres et ont pu par conséquent conserver un certain nombre de préceptes, dont quelques-uns datant de la glorieuse période 1658-1673 qui vit éclore toute l'œuvre dramatique de Molière. On ajoute qu'ils avaient toute qualité pour en suppléer d'autres, étant imbus des idées du maître et ne pouvant rien imaginer qu'il n'eût

certainement approuvé et qui ne fût dans son style.

Il existerait ainsi une sorte de loi non écrite, ayant pour fondement les volontés de Molière, recueillies et légitimement amplifiées par ses camarades et ses successeurs, et selon laquelle l'interprétation des pièces de Molière devrait être ordonnée ; loi absolue, disent les uns, parce qu'elle « dérive de la pensée même du poète communiquée à ses premiers interprètes » et qu'elle « éclaire l'ouvrage » en complétant chaque fois l'œuvre de l'auteur par le jeu du comédien (1) ; loi sans rigueur extrême, disent d'autres, plus modérés, qui conviennent que ce point de vue si strict n'est acceptable qu'avec des atténuations, avec ces « doux tempéraments », que le sage Cléante conseillait à Orgon dans ses égarements contradictoires. De ce nombre sont, semble-t-il, M. Émile Fabre, l'éminent administrateur général de la Comédie-Française, et M. Georges Berr, l'étincelant artiste, qui, comme directeur des études classiques, a présidé avec tant de savoir et de goût à l'organisation des fêtes du Tricentenaire (2) (janvier 1922).

L'adoption de l'une ou l'autre de ces thèses implique donc, à des degrés divers, l'acceptation de tout ou partie d'une pratique scénique qui

(1) J. TRUFFIER, *Revue des Deux Mondes* du 15 juin 1920.

(2) Voir Émile FABRE, « le Troisième Centenaire de Molière », *Revue des Deux Mondes* du 15 décembre 1921.

repose exclusivement sur la coutume, sur une coutume non codifiée cela va de soi, et cependant assez tyrannique, encore qu'elle n'ait d'autre base que le témoignage oral et soit, par suite, sujette aux déformations que la transmission purement verbale favorise inévitablement d'une génération à l'autre. Il est vrai qu'on peut compter, pour conserver la pureté des enseignements, sur le discernement, sur la probité artistique des gardiens de ce dépôt sacré. Aussi bien leur conscience n'est-elle pas en question, pas plus que leur talent. C'est sur le fond même de la doctrine que porte la critique, une critique où n'entre certes aucune intention systématiquement défavorable, mais qui désire simplement examiner avant de conclure. Elle se propose de demander à la tradition ses titres et d'en constater, s'il y a lieu, l'insuffisance. Cette tradition est-elle absolument sûre? L'œuvre en tire-t-elle un profit quelconque? Surtout, est-ce bien là la tradition? A côté d'elle, peu soupçonnée, aussi vénérable, mais infiniment plus ample et plus riche, en harmonie profonde avec le génie de Molière, n'existe-t-il pas une autre tradition, dont les signes apparaissent partout pourvu qu'on les veuille voir, et qui, elle, servirait à l'interprétation de guide infaillible et indiscuté?

I

Nous serions donc tenus de croire que les indications de Molière ont traversé deux siècles et demi, sans prendre la forme écrite, et sans subir la moindre altération. Notons qu'il y a quelque contradiction à invoquer d'une part les volontés de l'auteur, et, de l'autre, sous prétexte qu'ils dérivent sûrement de sa pensée, à faire état des effets obtenus par ceux qui se sont succédé, depuis la création, dans les divers emplois, et ont contribué à « compléter » son œuvre. Quelle longue et intime collaboration ! Elle ne laisse pas que d'inquiéter. Si l'on ne prend en considération que les directions données par l'auteur, il semble singulier, dans un tel état d'esprit, qu'on veuille suivre d'autres avis, même complémentaires ; et si, pourtant, les résultats obtenus après lui, et jusqu'à nos jours, dans la mise en scène et dans le jeu, sont dignes d'être conservés, peut-être faut-il penser que ce merveilleux témoignage oral, rapporté par des générations de comédiens, s'est révélé moins précis et moins « complet » qu'on ne l'avait présumé.

La pensée de l'auteur? Mais la prétendue tradition ne la connaît pas, et pour cause : cette tradition ne comprend qu'un ensemble d'habitudes scéniques que des interprètes célèbres ont imposées par leur talent et que, plus tard, pour les consolider par une consécration définitive, on a, sans le moindre calcul d'ailleurs, et en toute sincérité, fait remonter à Molière. C'est l'histoire de toutes les légendes et de la plupart des mots historiques. On ne manque pas de rappeler les relations d'amitié ou de parenté qui ont existé entre des artistes nommément désignés qui forment une longue et glorieuse lignée où apparaissent quelques noms plus illustres, comme, dans une chaîne de lumières éclairant un littoral, certains phares mettent, par intermittences, des clartés de soleil. Mais l'éclat de telles renommées ne peut rien changer au fait. Car si la volonté de l'auteur était l'objet d'un culte si scrupuleux, elle serait toujours et partout observée, surtout lorsqu'elle est, non plus fuyante et insaisissable comme les paroles, mais immuable comme l'écrit : or, on constate à cet égard une indifférence qui confond. Le texte de Molière, non seulement celui des pièces, mais celui des préfaces, des placets, des dédicaces, contient quantité d'indications intéressantes et fort précises. Cependant, ce témoignage irrécusable n'est point entendu : la tradition y a-t-elle même pris garde? Les exemples foisonnent. Faut-il mentionner le décor de *Tar-*

tuffe, un des plus vastes du théâtre? Dorine dit pourtant au vers 873 :

Madame va venir dans cette *salle basse*...

Orgon, comme on sait, était joué par un acteur sans barbe. Et Dorine dit encore aux vers 473 et 474 :

Quoi! se peut-il, monsieur, qu'avec l'air d'homme sage, Et cette large barbe au milieu du visage...

Tartuffe nous apparaît tristement, et même pauvrement, vêtu de noir, avec une physionomie hâve de neurasthénique. Or le texte précise qu'il « a l'oreille rouge et le teint bien fleuri » (v. 647) et qu'il est venu chez Orgon sans souliers, avec un habit valant six deniers (v. 64 et 65). Il est donc impossible que, choyé par Orgon qui est « fou » de lui (v. 195), et veut se dépouiller pour lui de toute sa fortune, le scélérat ait négligé de se nipper richement, aux frais de sa dupe, ne fût-ce que pour plaire à Elmire. Innombrables seraient ces cas d'infraction flagrante, si l'on voulait les recenser le crayon à la main en suivant le texte de Molière. Comment expliquer une telle attitude, cavalière à l'endroit de l'auteur et de ses volontés les plus clairement exprimées? Car si l'on en use ici fort librement avec Molière — dont cependant on déclare posséder les instructions et respecter la pensée — on n'en demeure pas moins fort intransigeant sur d'autres données dont il n'a

pas soufflé mot et qu'on lui attribue gratuitement.

A supposer d'ailleurs que Molière nous eût laissé de précises indications de mise en scène pour la représentation de ses pièces, pourrions-nous les utiliser? Elles vaudraient assurément comme conseils mais ne sauraient manifestement s'appliquer à un art que le dix-septième siècle ignorait. La mise en scène, telle que nous la comprenons, avec la scène meublée, le mouvement constant des personnages illustrant le texte, le décor varié, reproduisant d'aussi près que possible la réalité, Molière n'en eut jamais l'idée. On ne peut la lui prêter que par un anachronisme dont la démonstration est aisée. En dehors de l'Opéra, dont la machinerie compliquée exigeait plus d'habileté matérielle que de véritable sentiment artistique, le théâtre ne connaissait alors rien de ce que nous entendons par réalisation ou signification scéniques, ou par mise en scène, ou par ce « Staging » que les Anglais ont porté à un haut point de perfection, encore que leur plus grand génie dramatique se soit contenté, en fait de décor, de simples pancartes. Une toile de fond, un lustre, des sièges assez rarement, des personnes de qualité à droite et à gauche, et voilà, sur le théâtre du Palais-Royal où jouait Molière, le plateau prêt pour la représentation. Dans l'étroit espace ménagé entre les spectateurs privilégiés (1),

(1) Ils étaient, comme l'on sait, titulaires de « billets de théâtre »